ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

34

Χόλμπαϊν

FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Χόλμπαϊν

BH

Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ τῆς γέννησης τοῦ Χὰνς Χόλμπαϊν τοῦ Νεώτερου δὲν εἶναι γνωστὴ μὲ ἀκρίβεια. Γεννήθηκε τὸ 1497 ἢ τὸ 1498 στὸ Ἄουγκσμπουργκ, μιὰ χειμωνιάτικη μέρα, σὲ μιὰ οἰκογένεια ὅπου ἡ ζωγραφικὴ ἦταν τὸ μόνο μέσο βιοπορισμοῦ καὶ ταυτόχρονα τὸ βαθύτερο κίνητρο τῆς ζωῆς. Ὁ πατέρας του, Χὰνς Χόλμπαϊν ὁ Πρεσβύτερος, καὶ ὁ θεῖος του Σίγκμουντ ἦταν γνωστοὶ ζωγράφοι καὶ διακοσμητὲς ἐκκλησιῶν· τὰ ὀνόματά τους βρίσκονται πλάι-πλάι σὲ πολλὲς εἰκόνες βωμῶν καὶ πρεντέλες.

Ἡ τέχνη τῆς προσωπογραφίας δὲν εἶναι ἄγνωστη στὸν Χὰνς Χόλμπαϊν τὸν Πρεσβύτερο. Ἕνα σχέδιό του, καμωμένο τὸ 1511 μὲ μολύβι λιθογραφίας, ποὺ παριστάνει τοὺς δυό του γιοὺς νὰ δουλεύουν ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλο μὲς στὸ ἐργαστήρι του, μᾶς δίνει μιὰ πρώτη χρονολογικὴ ἔνδειξη. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χὰνς διαβάζουμε τὸν ἀριθμὸ 14: πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἡλικία του τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔγινε τὸ σχέδιο.

Ὁ Χὰνς καὶ ὁ Ἀμβρόσιος δὲ σκέφτονται ἄλλο ἐπάγγελμα ἀπὸ τοῦ ζωγράφου. Ἀρχίζουν τὴ μαθητεία τους στὸ ἐργαστήρι τοῦ πατέρα τους καὶ ἀσφαλῶς θὰ συνέχιζαν ἐκεῖ τὴ σταδιοδρομία τους ἂν δὲν ἀποφάσιζαν νὰ φύγουν σ' ἀναζήτηση τύχης ἀλλοῦ: πραγματικά, τὴ δεύτερη δεκαετία τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα οἱ παραγγελίες γίνονταν ὅλο καὶ πιὸ σπάνιες κι ἀκόμα ἡ οἰκονομικὴ κατάσταση ἦταν κακή. Ὁ Ἀμβρόσιος ἐγκαταστάθηκε στὴ λίμνη τῆς Κωνσταντίας, ἐνῶ ὁ Χὰνς πῆγε κατευθείαν στὴ Βασιλεία. Στὸ πλούσιο αὐτὸ κέντρο τοῦ Ἄνω Ρήνου ὁ Χὰνς βρῆκε δουλειὰ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1515. Τὶς πρῶτες παραγγελίες τὶς παίρνει ἀπὸ τὸν τυπογράφο Γιόχαν Φρόμπεν ἢ Φροβένιο. Ἐπίσης κάνει μερικὰ ζωγραφικὰ ἔργα μικρῆς σημασίας: γιὰ λογαριασμὸ τοῦ ἄρχοντα Χὰνς Μπαὶρ ζωγραφίζει πάνω σ' ἕνα τραπέζι σκηνὲς ἀπὸ κυνήγι, πιάσιμο πουλιῶν, ἱππικοὺς ἀγῶνες καὶ ψάρεμα· γιὰ ἕνα δάσκαλο κάνει μιὰ ἀμφιπρόσωπη ἐπιγραφή. Συχνάζει στὸ ἐργα-

1

στήρι τοῦ ζωγράφου Χὰνς Χέρμπστερ καὶ τὸ ὄνομά του ἀρχίζει νὰ γίνεται ὅλο καὶ πιὸ γνωστό.

Ἀφοῦ πέρασε δυὸ χρόνια στὴ Βασιλεία, τὴν ἄνοιξη τοῦ 1517 ὁ Χόλμπαϊν προσκαλεῖται στὴ Λουκέρνη, ὅπου τοῦ ἀναθέτουν νὰ διακοσμήση μὲ τοιχογραφίες τὴν πρόσοψη καὶ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σπιτιοῦ τοῦ δημάρχου Ἰάκωβου βὰν Χέρστενσταϊν. Ἡ ἐκτέλεση αὐτῶν τῶν ἔργων ἀποτελεῖ ἀληθινὸ κατόρθωμα γιὰ ἕνα νέο εἴκοσι χρονῶν, καὶ μάλιστα ἂν λάβη κανεὶς ὑπόψη του ὅτι μέχρι τότε δὲν εἶχε καμιὰ πείρα στὴν τοιχογραφία κι ὅτι εἶχε ἀσχοληθῆ ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν προσωπογραφία. Ὡστόσο, στὸ διάστημα ποὺ ἐργάζεται στὸ σπίτι τοῦ δημάρχου, κάνει ἕνα ταξίδι στὴ Βόρεια Ἰταλία, στὸ Κόμο, στὸ Μιλάνο καὶ ἴσως καὶ στὴ Βερόνα. Αὐτὴ ἡ σύντομη περιοδεία θὰ ἐπηρεάση ἀποφασιστικὰ τὴν καλλιτεχνική του ἐξέλιξη.

Ὅταν γυρίζη στὴ Βασιλεία τὸ 1519, τὸν ὑποδέχεται ἡ συντεχνία τῶν ζωγράφων τῆς πόλης (25 Σεπτεμβρίου). Τὸ ἑπόμενο καλοκαίρι γίνεται δημότης τῆς Βασιλείας καὶ λίγο ἀργότερα παντρεύεται τὴ χήρα ἑνὸς βυρσοδέψη, τὴν Ἔλσμπεθ, ποὺ τὸν περνοῦσε τέσσερα χρόνια. Ἀπὸ τότε ὁ Χόλμπαϊν ἔχει τὸ δικό του ἐργαστήρι καὶ οἱ παραγγελίες δὲν τοῦ λείπουν.

Ἀλλὰ ἡ διατάραξη τῆς πολιτικῆς καὶ θρησκευτικῆς κατάστασης τῆς πόλης σταματᾶ ἀπότομα μιὰ σταδιοδρομία ποὺ ὑποσχόταν πολλά. Ἐναντίον του ὀρθώνονται ταυτόχρονα τὰ μέλη τοῦ νέου συντηρητικοῦ Συμβουλίου, ποὺ δὲ συμπαθοῦσαν τὶς μεγαλόπρεπες τελετὲς καὶ τὴν πολυτέλεια τῶν περασμένων χρόνων, ἡ καθολικὴ ἱεραρχία, ποὺ εἶχε γιὰ κύρια ἔννοια της νὰ ἐπιβιώση μάλλον παρὰ νὰ δίνη μεγάλες παραγγελίες, καί, τέλος, οἱ ἐκπρόσωποι τῆς Μεταρρύθμισης, ποὺ σιγὰ-σιγὰ στὴν ἀρχὴ καὶ μετὰ ἀπὸ λίγο ὁριστικὰ ἀπαρνήθηκαν τὶς θρησκευτικὲς εἰκόνες.

Τὸ 1526, ἀπὸ τὴ Βασιλεία, ὁ Ἔρασμος ἔβγαλε τὴν πρώτη κραυγὴ κινδύνου: «Ἐδῶ ἡ τέχνη πεθαίνει!», καὶ ὁ Χόλμπαϊν συγκεντρώνει τὰ ὑπάρχοντά του, ρευστοποιεῖ τὰ διάφορα περιουσιακά του στοιχεῖα καὶ ἑτοιμάζεται νὰ πάη στὴν Ἀγγλία. Φεύγει πιθανὸν κατὰ τὸ τέλος Αὐγούστου, περιπλανιέται στὴν Ὁλλανδία, ἐπισκέπτεται τὴν Ἀμβέρσα, συναντάει τὸν Κουέντιν Μέτσυς, μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα, καὶ φτάνει χωρὶς δυσκολίες στὸ Λονδίνο. Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ ἴδιου χρόνου βρίσκεται στὸ Τσέλση καὶ κατοικεῖ στὸ σπίτι τοῦ Θωμᾶ Μὸρ (ἢ Μὼρ ἢ Μώρου) Στὴν Ἀγγλία ὁ Χόλμπαϊν ἀσχολεῖται περισσότερο μὲ τὴν προσωπογραφία.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1528 ὁ Χόλμπαϊν ἐπιστρέφει στὴν Ἑλβετία. Εἶναι φανερὸ πὼς ἡ διαμονή του στὴν Ἀγγλία τοῦ ἀπέφερε πολλὰ χρήματα, γιατὶ στὶς 29 Αὐγούστου ἀγοράζει ἕνα σπίτι στὸν Ἅγιο Ἰωάννη, στὰ περίχωρα τῆς Βασιλείας, καὶ τὴν ἄνοιξη τοῦ 1531 ἕνα γειτονικὸ οἰκόπεδο. Ἀλλὰ στὴ Βασιλεία, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὶς συχνὲς διαμαρτυρίες τῶν ζωγράφων πρὸς τὸ Συμβούλιο τῆς πόλης γιὰ τὶς σπάνιες παραγγελίες, ἡ ζωὴ τῶν καλλιτεχνῶν δὲν εἶναι καὶ τόσο εὔκολη.

Παίρνοντας θάρρος ἀπὸ τὴν πείρα τῆς πρώτης διαμονῆς του στὸ Λονδίνο, ὁ Χόλμπαϊν ἐγκαταλείπει ὁριστικὰ τὴ Βασιλεία τὴν ἄνοιξη ἢ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1532 καὶ ξαναπαίρνει τὸ δρόμο γιὰ τὴν Ἀγγλία, ἀναζητώντας νέες παραγγελίες. Ἀλλὰ ἡ κατάσταση δὲν εἶναι τόσο λαμπρὴ ὅσο τὴν περίμενε. Ὁ προστάτης του Θωμᾶς Μὸρ εἶναι σὲ δυσμένεια. Πλησιάζει τοὺς συμπατριῶτες του Γερμανοὺς ἐμπόρους ποὺ κατοικοῦν στὸ Στήλγιαρντ, ἕδρα τοῦ Χανσεατικοῦ Συνδέσμου. Αὐτοί, καθὼς βρίσκονται συχνὰ μακριὰ ἀπὸ τὶς οἰκογένειές τους γιὰ πολὺν καιρό, παραγγέλνουν στὸ ζωγράφο πολλὲς προσωπογραφίες γιὰ νὰ τὶς στείλουν στοὺς δικούς τους.

Ἀπὸ τὸ 1533 τὰ πρῶτα του ἔργα δείχνουν ὅτι ὁ ζωγράφος κυκλοφορεῖ στοὺς αὐλικοὺς κύκλους· τὸ 1535 κάνει ἕνα πίνακα πρὸς τιμὴν τῆς Ἄννας Μπόλεϋν. Ἔκανε ἀκόμα τὶς προσωπογραφίες τῆς Ἄννας τῆς Κλέβης *καὶ τῆς ἄτυχης* Αἰκατερίνης Χάουαρντ. *Ὁ βασιλιὰς τὸν ἔστειλε πολλὲς φορὲς στὴν ἠπειρωτικὴ Εὐρώπη γιὰ νὰ ζωγραφίση διάφορους ἀξιωματούχους. Ἔτσι ὁ Χόλμπαϊν συνέβαλε στὴν ἀκτινοβολία τῆς βασιλικῆς αὐλῆς. Ἀφοῦ ἔκανε τὴν προσωπογραφία τῆς Ἄννας τῆς* Λωρραίνης, *ἐπέστρεψε στὴ Βασιλεία. Μόλις ἔφτασε ἐκεῖ ὀργάνωσαν ἕνα συμπόσιο πρὸς τιμήν του, στὸ Μέγαρο τῶν Συντεχνιῶν τῆς συνοικίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη, καὶ τὸ Συμβούλιο τῆς πόλης τοῦ πρότεινε νὰ τὸν προσλάβη μὲ ἐτήσιο μισθὸ τριάντα φιορίνια. Ἀλλὰ μετὰ ἀπὸ δυὸ μῆνες ὁ Χόλμπαϊν ἀποφασίζει νὰ ξαναφύγη, παίρνοντας πιθανὸν μαζί του τὸ γιό του Φίλιππο, ἡλικίας 16 χρονῶν, γιὰ νὰ τὸν βάλη μαθητευόμενο στὸ χρυσοχόο Ἰάκωβο Δαυΐδ, στὸ Παρίσι. Ὁ καλλιτέχνης ξαναγίνεται στὸ Λονδίνο ζωγράφος τῆς αὐλῆς, ὅπου γνωρίζει μεγαλύτερη ἐκτίμηση καὶ ζήτηση ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, ὅπως μαρτυροῦν τὰ πολλὰ ἔργα του. Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1543 τὸ Λονδίνο θερίζεται ἀπὸ μιὰ τρομερὴ ἐπιδημία πανούκλας. Ἡ μάστιγα ἀποκορυφώνεται στὸ τέλος Σεπτεμβρίου καὶ ἀνάμεσα στὶς 7 Ὀκτωβρίου καὶ στὶς 29 Νοεμβρίου 1543 ὁ Χόλμπαϊν ὑποκύπτει κι αὐτὸς στὸ «μαῦρο θάνατο». Στὴ διαθήκη του, ποὺ ἔκανε στὶς 7 Ὀκτωβρίου, ζητοῦσε νὰ πουληθοῦν τὰ πράγματά του καὶ τὸ ἄλογό του γιὰ νὰ πληρωθοῦν τὰ χρέη ποὺ εἶχε σὲ πολλοὺς φίλους του. Σ' αὐτοὺς συνιστᾶ τοὺς δυὸ νόμιμους γιούς του, τὸν Φίλιππο καὶ τὸν Ἰάκωβο, ἐνῶ δὲ φαίνεται νὰ νοιάζεται γιὰ τὰ δυὸ νόθα παιδιά του ποὺ γεννήθηκαν στὴν Ἀγγλία. Στὴ χήρα του παράγγειλε νὰ σταλῆ ἕνα μπαοῦλο μὲ ροῦχα καὶ σχέδια.*

Οἱ δυό του γιοὶ Ἰάκωβος καὶ Φίλιππος θὰ γίνουν χρυσοχόοι· ξαναβρίσκουμε τὸ ὄνομα Χόλμπαϊν σὲ χρυσοχόους στὴν Ἀγγλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἰταλία, στὴν Πορτογαλία.

Μιὰ πρωτότυπη τραχύτητα, ὅλο ὑγεία, ποὺ ἡ γοητεία δὲν τῆς λείπει ποτὲ

HANS WERNER GROHN

ΑΝ ΛΑΒΟΥΜΕ ὑπόψη ὅτι γεννήθηκε στὸ τέλος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα, ὁ Χὰνς Χόλμπαϊν ὁ Νεώτερος παρουσιάζεται σὰν ὁ τελευταῖος ἐκπρόσωπος τῆς γερμανικῆς Ἀναγέννησης. Ὅλοι οἱ καλλιτέχνες δίπλα στοὺς ὁποίους τὸν τοποθετεῖ συχνὰ ἡ κριτικὴ τέλειωναν ἐκεῖνα τὰ χρόνια τὴ μαθητεία τους ἢ εἶχαν κιόλας ἀρχίσει νὰ δουλεύουν μόνοι τους, ὁ καθένας στὸ δικό του ἐργαστήρι. Μοιραῖα λοιπὸν ἀκολούθησε κι ὁ νεαρὸς Χόλμπαϊν τὸ δρόμο ποὺ εἶχαν χαράξει οἱ σύγχρονοί του. Ἀλλά, σὰ νεώτερός τους, ἔπρεπε ἀναγκαστικὰ νὰ προωθήση τὶς ἔρευνές τους καὶ νὰ δώση νέες λύσεις στὰ προβλήματά τους, γιὰ νὰ παρουσιαστῆ τελικὰ σὰν ὁ πιὸ ὁλοκληρωμένος ἐκφραστὴς τῆς γερμανικῆς Ἀναγέννησης.

ΟΠΩΣ ἡ ζωή του, ἔτσι καὶ τὸ ἔργο τοῦ Χόλμπαϊν μπορεῖ νὰ χωριστῆ σὲ τέσσερεις περιόδους. Τὴν πρώτη περίοδο, τὴν περίοδο τῆς νιότης του, τὸν βλέπουμε στὴ Βασιλεία νὰ δουλεύη γιὰ λογαριασμὸ τῆς τοπικῆς πλούσιας ἀστικῆς τάξης. Ζωγραφίζει Παναγίες καὶ εἰκόνες βωμῶν, διακοσμεῖ μὲ τοιχογραφίες τὴν Αἴθουσα τοῦ Συμβουλίου καὶ διάφορα σπίτια ἀστῶν, κάνει προσωπογραφίες γιὰ τὰ ἰσχυρότερα μέλη τῶν μεγάλων οἰκογενειῶν. Οἱ ἐκδότες ἀγωνίζονται νὰ ἐπιτύχουν τὴ συνεργασία του, γιὰ νὰ φιλοτεχνήση γράμματα τοῦ ἀλφαβήτου (λετρίνες) ἢ νὰ εἰκονογραφήση τὰ βιβλία τους· ἀκόμα καὶ ἡ Ἐκκλησία τοῦ παραγγέλνει βιτρὼ καὶ πότε-πότε τοῦ ἀναθέτει ἔργα μεγάλων διαστάσεων, ὅπως οἱ θυρίδες τοῦ ὀργάνου γιὰ τὸν καθεδρικὸ ναὸ τῆς πόλης.

Ἡ πρώτη του διαμονὴ στὸ Λονδίνο τὸν φέρνει σ' ἐπαφὴ μὲ τοὺς Ἄγγλους οὑμανιστὲς καὶ λόγιους: τότε ζωγραφίζει ἀξιωματούχους τῆς Ἐκκλησίας καὶ κορυφαίους ἐπιστήμονες, πάνω ἀπ' ὅλα τὴ θαυμάσια προσωπογραφία τοῦ Θωμᾶ Μὸρ μὲ τοὺς δικούς του, ἀληθινὸ ὁρόσημο στὴν ἱστορία τῆς ὁμαδικῆς προσωπογραφίας. Ἡ πλούσια σειρὰ τῶν προσωπογραφιῶν ποὺ ζωγραφίζει ὁ Χόλμπαϊν γιὰ τοὺς Γερμανοὺς ἐμπόρους στὸ δεύτερο ταξίδι του στὴν Ἀγγλία ἀποτελεῖ μιὰ ὁμάδα ἔργων μὲ πολὺ διαφορετικὴ τεχνοτροπία, ποὺ ξεχωρίζει εὔκολα ἀπὸ τὰ προηγούμενα ἔργα του. Τέλος, ἡ τέταρτη καὶ τελευταία φάση τῆς καλλιτεχνικῆς του πορείας, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἀποκλειστικὴ παραγωγὴ ἀτομικῶν καὶ ὁμαδικῶν προσωπογραφιῶν, ἀρχίζει μὲ τὴν εἴσοδό του στοὺς κύκλους τῆς αὐλῆς καὶ τὸ διορισμό του σὰν ἐπίσημου ζωγράφου τοῦ Ἐρρίκου τοῦ Η΄. Ὁ καλλιτέχνης βρῆκε τότε τὴ γλῶσσα του, διάλεξε τὸ εἶδος ποὺ τοῦ ταίριαζε περισσότερο· τὰ ἔργα αὐτῆς τῆς περιόδου δείχνουν ὅτι ἔφτασε στὴν πιὸ μεστὴ ὡριμότητά του.

ΑΣ ΞΑΝΑΔΟΥΜΕ ὅμως ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τὰ διάφορα στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Χόλμπαϊν. Τὴν πρώτη του παραγγελία ποὺ ξέρουμε, τὴ διακόσμηση ἑνὸς τραπεζιοῦ μὲ γραφικὲς σκηνές, τοῦ τὴν ἔδωσε τὸ 1515 κάποιος Χὰνς Μπαίρ, ἑτεροθαλὴς ἀδελφὸς τοῦ κατοπινοῦ δημάρχου τῆς Βασιλείας Ἰάκωβου Μάγερ. Δὲν εἶναι γνωστὸ σὲ ποιὰ ἔργα ὀφείλεται ἡ τόσο πλατιὰ ἐξάπλωση τῆς φήμης τοῦ καλλιτέχνη σὲ τόσο σύντομο χρονικὸ διάστημα. Τὸ βέβαιο εἶναι πὼς λίγο μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὴν πόλη ὁ Χόλμπαϊν μποροῦσε κιόλας νὰ ὑπολογίζη σὲ ὁρισμένους ἰσχυροὺς προστάτες, ἀπὸ πλούσιους ἐμπόρους μέχρι πολιτικοὺς ἄνδρες, ἀπὸ οὑμανιστὲς μέχρι ἐκδότες. Στὸ τέλος τοῦ 1515 ὁ καλλιτέχνης εἰκονογραφεῖ μὲ πενάκι ἕνα ἀντίτυπο τοῦ βιβλίου τοῦ Ἔρασμου «Μωρίας Ἐγκώμιον». Ἡ πρώτη του ξυλογραφία, στὸ τέλος Δεκεμβρίου τοῦ ἴδιου χρόνου, βρίσκεται σ' ἕνα βιβλίο ποὺ τύπωσε ὁ ἐκδότης Γιόχαν Φρόμπεν. Ἄλλωστε θὰ δουλέψη καὶ ἀργότερα, καὶ μάλιστα πολλὲς φορές, γιὰ διάφορους ἐκδότες, ὅπως ἀποδεικνύεται μεταξὺ ἄλλων καὶ ἀπὸ ἕνα *Χορὸ τοῦ Θανάτου* καὶ ἀπὸ πολλὲς βινιέτες. Ἀνάμεσα στὰ πιὸ σημαντικὰ ἔργα μὲ θρησκευτικὸ θέμα ποὺ ἔκανε ἐκεῖνα τὰ χρόνια ὁ Χόλμπαϊν, πρέπει ν' ἀναφέρουμε μιὰ μακρόστενη εἰκόνα σὲ ξύλο, μ' ἕνα δραματικὸ *Χριστὸ στὸν τάφο,* ποὺ ἔχει χρονολογία 1521 καὶ γιὰ ὑπογραφὴ τὰ ἀρχικὰ τοῦ ὀνόματός του. Αὐτὸς ὁ πίνακας θὰ χρησίμευε μᾶλλον σὰν πρεντέλα σὲ εἰκόνα βωμοῦ καὶ θ' ἀποτελοῦσε σύνολο, κατὰ τὴ γνώμη μας, μὲ τὰ φύλλα ποὺ εἶχαν τὶς εἰκόνες τῶν δωρητῶν τῆς οἰκογένειας Ὅμπερριντ καὶ ποὺ σήμερα βρίσκονται στὸν καθεδρικὸ ναὸ τοῦ Φράιμπουργκ.

Ἡ *Παναγία τοῦ Σόλοτουρν,* ποὺ τὴ ζωγράφισε μᾶλλον τὸν ἑπόμενο χρόνο, ἀποτελεῖ τὸ ἀπαραίτητο κλειδὶ γιὰ τὴν κατανόηση τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς τῆς περιόδου τοῦ Χόλμπαϊν· τὸ ἔργο τοῦ τὸ παράγγειλε ὁ γραμματέας τῆς κοινότητας Γιόχαν Γκέρστερ. Ἀπαλλαγμένες ἀπὸ κάθε γοτθικὴ ἀνάμνηση, οἱ μορφὲς σχηματίζουν μιὰ ἰσορροπημένη σύνθεση: πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο, καὶ ἴσως τὸ μοναδικὸ ἔργο ὁλόκληρης τῆς γερμανικῆς τέχνης, ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθῆ ἀπὸ ἄποψη δομῆς μὲ τὶς ἰταλικὲς Ἱερὲς Συνομιλίες. Πλάι στὴν ἐπιβλητικὴ καὶ μεγαλόπρεπη Παρθένο, ποὺ εἰκονίζεται στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς, μὲ φόντο μιὰ ἀπέριττη ρωμανικὴ ἁψίδα, προβάλλεται ὁ Ἅγιος Οὖρσος, ἔνοπλος, καθὼς στήνει ὁρμητικὰ τὸ λάβαρό του, ἐνῶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος τοῦ ἀντιτάσσει τὶς εὐλαβικὲς ἀρετὲς τῆς ἱεροσύνης.

ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ἔργο ποὺ ἔκανε στὴ Βασιλεία ὁ Χόλμπαϊν, πρὶν νὰ φύγη γιὰ τὴν Ἀγγλία, ἡ *Παναγία τοῦ Δημάρχου Μάγερ,* εἶναι τὸ ἀποκορύφωμα αὐτῆς τῆς νεανικῆς περιόδου καὶ ταυτόχρονα ἕνα ἀληθινὸ ἀριστούργημα. Ἀπὸ συνθετικὴ ἄποψη αὐτὸς ὁ πίνακας βρίσκεται σ' ἕνα ἐπίπεδο ποὺ ὁ Χόλμπαϊν σπάνια θὰ ξαναβρῆ, κι ὅσο γιὰ τὴ σιγουριὰ τῆς ἐκτέλεσης, σ' αὐτὸ ξεπερνάει ἀκόμα καὶ τὴν *Παναγία τοῦ Σόλοτουρν.*

Τὸ θέμα τῆς Παναγίας τοῦ Ἐλέους ἔχει παράδοση στὴ γερμανικὴ τέχνη· οἱ Γερμανοὶ τὸ δούλεψαν ἀναρίθμητες φορὲς ὁλόκληρους αἰῶνες, τόσο σὲ ἔργα ζωγραφικῆς ὅσο καὶ γλυπτικῆς. Ἀλλὰ ὁ Χόλμπαϊν κατάφερε νὰ τὸ παρουσιάση μὲ τρόπο καινούριο καὶ συνάμα ὁριστικό, μὲ μιὰ γαλήνη κι ἕνα μεγαλεῖο στ' ἀλήθεια κλασικά. Στὴν *Παναγία τοῦ Δημάρχου Μάγερ* οἱ δωρητές, γονατιστοί, χωρίζονται σὲ δυὸ ἴσες ὁμάδες καὶ σχηματίζουν ἕνα ἰδεατὸ τρίγωνο ποὺ ἡ νοητὴ κορυφή του βρίσκεται στὸ κέντρο τοῦ κάτω πλαίσιου τοῦ πίνακα. Ἀπὸ κεῖ ὑψώνεται ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας σὰ λουλούδι ποὺ βγαίνει ἀπὸ κάλυκα, μέσα στὸ ἡμικύκλιο τοῦ σηκοῦ ποὺ περιβάλλει τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματός της, μὲ τὸ Βρέφος στὴν ἀγκαλιά της νὰ εὐλογῆ. Ὁλόκληρη ἡ ὁμάδα τῶν δωρητῶν, συγκεντρωμένη κάτω ἀπὸ τὸν ἀνοικτὸ μανδύα τῆς Μαρίας, δένει μὲ τὸ σύνολο σχηματίζοντας ἕνα καλοστημένο τρίγωνο. Ἀλλὰ ἡ οὐσιαστικὴ ἀξία τοῦ ἔργου βρίσκεται χωρὶς ἀμφιβολία σὲ ὁρισμένες λεπτομέρειες ποὺ τὸ ἀπαλλάσσουν ἀπὸ τὸ βάρος κάποιας παγερῆς ἐπισημότητας: στὴν ἐλαφριὰ κάμψη, γοτθικὴ κληρονομιά, ποὺ ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς Παρθένου κάθε ἴχνος ὑλικῆς ὑπόστασης,

στὴν ἀνεπαίσθητη ὀπισθοχώρηση τῆς ὁμάδας τῶν γυναικῶν, ποὺ μετριάζει τὸ ὑπερβολικὸ βάρος τοῦ δεξιοῦ μέρους τοῦ πίνακα, στὴν κίνηση εὐλογίας τοῦ Βρέφους, στὴ στροφὴ τοῦ σώματος τῆς Παρθένου καὶ στὸ κάθετο πέσιμο τῆς ζωηρόχρωμης ζώνης της. Ἀκόμα πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν τέλεια ἀπεικόνιση τῶν δωρητῶν, ποὺ τὰ βλέμματά τους, καθὼς εἶναι στραμμένα πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις, βοηθοῦν στὸ νὰ δεθοῦν τὰ διάφορα πρόσωπα τῆς ὁμάδας σ' ἕνα σφιχτὸ ὑφάδι ἀόρατων νημάτων. Ὁ μεγάλος αὐτὸς πίνακας ἀξίζει νὰ πάρη θέση ἀνάμεσα στὶς ὡραιότερες δημιουργίες τῆς ἐποχῆς καὶ ἀντιπροσωπεύει μιὰ ἀπὸ τὶς ὑψηλότερες κατακτήσεις τῆς γερμανικῆς Ἀναγέννησης.

Ἂν καὶ ἔχουν διασωθῆ μονάχα λίγα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες ποὺ ἔκανε ὁ Χόλμπαϊν, μερικὰ ἀντίγραφα καὶ μερικὰ προκαταρκτικὰ σχέδια μᾶς δίνουν μιὰ ἀρκετὰ καλὴ εἰκόνα ἀπὸ τὴ δραστηριότητά του σ' αὐτὸ τὸν τομέα. Σύμφωνα μὲ τὸ πρωτότυπο σκίτσο ποὺ ἔχουμε, ἡ πρόσοψη τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Χέρστενσταϊν πρέπει νὰ ἦταν στολισμένη μὲ νεκρὲς φύσεις καὶ ζωγραφισμένα ἀρχιτεκτονικὰ μοτίβα, ποὺ ἔδιναν ζωὴ στὸ κτίριο. Δείχνει καθαρὰ τὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχε στὸν καλλιτέχνη τὸ ταξίδι του στὴν Ἰταλία. Τὸ 1521 ὁ Χόλμπαϊν πῆρε τὴν πρώτη του σπουδαία δημόσια παραγγελία: τὴ διακόσμηση τῆς Αἴθουσας τοῦ Δημαρχείου. Ἡ τελευταία δημόσια παραγγελία ποὺ πῆρε, ἡ διακόσμηση τῆς πρόσοψης τοῦ «Χορευτικοῦ Οἴκου» («Haus zum Tanz»), χρονολογεῖται μετὰ τὸ 1530, καὶ φαίνεται ὅτι ἔγινε στὸ διάστημα μιᾶς σύντομης διαμονῆς τοῦ ζωγράφου στὴν πατρίδα του. Μερικὰ προκαταρκτικὰ σχέδια καὶ ἀντίγραφα μᾶς δίνουν κάποια ἰδέα γιὰ τὸ ἔργο αὐτό. Ἡ ἀσύμμετρη διάταξη τῶν παραθύρων διορθώνεται μὲ διάφορες ἀπεικονίσεις: ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα ποὺ ἄλλα ἐξέχουν καὶ ἄλλα εἰσέχουν, μπαλκόνια καὶ θεωρεῖα, ζωγραφισμένα μὲ τολμηρὴ προοπτική, χαρίζουν σ' ὁλόκληρη τὴν πρόσοψη ἁρμονικὴ εὐρυθμία. Φανταστικοὶ ἔνοικοι κάνουν τὸν περίπατό τους σὲ μιὰ ζωγραφιστὴ στοά, ἐνῶ ἕνας ξέφρενος χορὸς χωρικῶν σ' ὁλόκληρη τὴ ζωφόρο πάνω ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ ἰσογείου, μὲ διάφορες ζωηρὲς σκηνὲς τῆς καθημερινῆς ζωῆς ποὺ παρεμβάλλονται, δίνει στὸ σύνολο ἕναν ἐξαίσιο τόνο ζωντάνιας.

Το 1523 ὁ Χόλμπαϊν γνώρισε ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς του, τὸν Ἔρασμο ἀπὸ τὸ Ρόττερνταμ. Ὁ Ἔρασμος θὰ εἶχε δεῖ σίγουρα τὴν προσωπογραφία τοῦ νεαροῦ νομικοῦ Βονιφάτιου Ἄμερμπαχ ποὺ εἶχε κάνει ὁ Χόλμπαϊν. Ὁ Κουέντιν Μέτσυς εἶχε ζωγραφίσει τὸ 1517 τὴν προσωπογραφία τοῦ Ἔρασμου μαζὶ μὲ τὸ φίλο του Πέτρο Γκίλλις, κοινοτικὸ γραμματέα τῆς Ἀμβέρσας, ποὺ ὁ Ἔρασμος τὴν πρόσφερε στὸν Θωμὰ Μόρ. Τὸν Ἔρασμο τὸν εἶχε ζωγραφίσει καὶ ὁ Ντύρερ τὸ 1520, στὸ ταξίδι του στὶς Κάτω Χῶρες. Αὐτὴ τὴ μοναδικὴ προσωπικότητα, τὴ δύσκολη καὶ περίπλοκη, ὁ Χόλμπαϊν στάθηκε — χάρη στὴ διαυγῆ του ἀντικειμενικότητα, τὴν ὀξυδέρκειά του καὶ τὴ βαθιά του γνώση γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ψυχή — ὁ μόνος ἱκανὸς νὰ τὴν ἀποδώση μὲ μιὰ ἀληθινὰ μεγαλοφυῆ εἰκόνα ἰσάξιά της. Ἀκριβῶς ὅπως ὁ Κράναχ ἔγινε ὁ κατεξοχὴν ζωγράφος τοῦ Λούθηρου, ἔτσι κι ὁ Χόλμπαϊν ἔγινε ὁ ζωγράφος τοῦ Ἔρασμου, καὶ τὸ ἀπέδειξε μὲ μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἀπὸ θαυμάσιες προσωπογραφίες.

Ὁ Ἔρασμος, ποὺ εἶχε στὸ Λονδίνο μεγάλο κύκλο γνωριμιῶν, ἦταν αὐτὸς ποὺ ἔπεισε τὸν Χόλμπαϊν νὰ ταξιδέψη στὴν Ἀγγλία. Οἱ συστάσεις του βοήθησαν πολὺ τὸ ζωγράφο ποὺ, μόλις ἔφτασε στὸ νησί, βρῆκε ἀμέσως ὑποστήριξη καὶ καταφύγιο στὸ Θωμὰ Μόρ, παλιὸ μαθητὴ καὶ πιστὸ φίλο τοῦ Ἔρασμου, καὶ Λόρδο - Καγκελάριο τῆς Ἀγγλίας. Ὁ Χόλμπαϊν ζωγράφισε τὴ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη τὶς προσωπογραφίες τοῦ ἀρχιεπίσκοπου τοῦ Καντέρμπερυ Οὐΐλλιαμ Οὐόρχαμ, τοῦ ἐπίσκοπου τοῦ Ρότσεστερ Τζὼν Φίσερ, τοῦ ἀστρονόμου Νικόλαου Κράτσερ, ποὺ ἦταν ὅλοι τους μέλη τοῦ περιβάλλοντος τοῦ Μόρ. Ζωγράφισε φυσικὰ καὶ τὸν ἴδιο τὸν Μόρ, πρῶτα μόνο του καὶ ὕστερα μὲ ὅλη του τὴν οἰκογένεια. Αὐτὸ τὸ τελευταῖο ἔργο, ἀπ' τὸ ὁποῖο ἔχουμε δυὸ ἀντίγραφα κι ἕνα θαυμάσιο σκίτσο μὲ πένα, παραμένει ἕνα ἀσύγκριτο ἀριστούργημα τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς καὶ ἀναγγέλλει μὲ τὸν πιὸ θαυμάσιο τρόπο τὶς μεγάλες ὁμαδικὲς συνθέσεις ποὺ θὰ γενικευτοῦν στὴν ὀλλανδικὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα. Ὁ Χόλμπαϊν κατάφερε νὰ σπάση τὴ μονότονη παράθεση τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν. Μπόρεσε νὰ δώση ζωὴ σ' αὐτὴ τὴν ἀναπαράσταση μὲ τὴν πνοὴ μιᾶς ζεστῆς καὶ στενῆς ἐπαφῆς βασισμένης κυρίως, πέρα ἀπὸ κάθε ἐξωτερικὸ δεσμό, στὴν ἐσωτερικὴ πνευματικὴ συμφωνία ποὺ ἑνώνει βαθιὰ μεταξύ τους ὅλα αὐτὰ τὰ πρόσωπα, ὅλους αὐτοὺς τοὺς μεγάλους Ἄγγλους οὑμανιστές, καὶ νὰ τοὺς βάλη σὲ μιὰν ἀνώτερη τάξη εὐγένειας. Ἡ ἔντονη ἀτομικότητα τοῦ κάθε προσώπου στὸ ἔργο τοῦ Χόλμπαϊν ὀφείλεται στὸ ὅτι ὁ ζωγράφος ἤξερε νὰ τοποθετήση τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ σὲ μιὰ καθορισμένη κοινωνικὴ σφαίρα, στὸ συγκεκριμένο περιβάλλον ποὺ ἀνῆκε: αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ στοιχεῖο, ἀνεξάρτητα ἀπὸ διαφορὲς ἡλικίας καὶ βαθμοὺς συγγένειας, δένει ὅλα τὰ μέλη τῆς οἰκογένειας τοῦ καγκελάριου σὲ μιὰ φωτεινὴ ἀτμόσφαιρα γνώσης καὶ εὐφυΐας, ὅπου ἐξετάζονται τὰ πιὸ ὑψηλὰ προβλήματα τοῦ πνεύματος. Παράλληλα μὲ τὴ μεγάλη του συμπάθεια γιὰ τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα, ἡ κάθε λεπτομέρεια τοῦ πίνακα ἐκφράζει τὸ σεβασμὸ τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ βαθιὰ μόρφωση τῶν εὐγενικῶν αὐτῶν οὑμανιστῶν, ποὺ εἶχε τὴν ἐξαιρετικὴ τύχη νὰ ζήση στὸν κύκλο τους — τύχη ποὺ δὲ θὰ τοῦ ξαναπαρουσιαζόταν ποτὲ πιά.

ΕΝΤΕΛΩΣ διαφορετικοὶ ἦταν οἱ ἄνθρωποι ποὺ ζωγράφισε στὴ δεύτερη παραμονή του στὴν Ἀγγλία. Ἔμοιαζαν, ἀπὸ ὁρισμένες ἀπόψεις, μὲ Ἑλβετοὺς πατρίκιους, μὲ πολεμιστὲς ἢ ἔμπειρους ἐπιχειρηματίες, ἀλλὰ εἶχαν οὐσιαστικὲς διαφορὲς ἀπὸ τοὺς μορφωμένους ἀριστοκράτες ποὺ εἶχε συνηθίσει ἀπὸ χρόνια νὰ ζωγραφίζη. Ὡστόσο ὁ καλλιτέχνης κατόρθωσε, χάρη στὴν ἀκρίβεια τῶν παρατηρήσεών του, στὴ σιγουριὰ τῶν τόνων του καὶ στὴ διαυγῆ ἀντικειμενικότητα τοῦ σχεδίου, νὰ μᾶς δώση προσωπογραφίες ἀνώτερες ἴσως καὶ ἀπὸ ἐκεῖνες τῶν προηγούμενων χρόνων. Παράδειγμα οἱ προσωπογραφίες τοῦ *Γκέοργκ Γκίστσε*, τοῦ *Χέρμαν Βέντικ*, τοῦ *Ντὶρκ Τύμπις* καὶ ὅλων τῶν ἄλλων ἐμπόρων· ἔδωσε στὸν καθένα τὴν ἰδιαίτερη ἔκφραση τῆς δικῆς του φυσιογνωμίας. Ἀλλὰ ἐκεῖνο ποὺ κάνει τὴ μεγαλύτερη ἐντύπωση σ' αὐτὲς τὶς προσωπογραφίες εἶναι ὅτι ὁ Χόλμπαϊν κατάφερε γι' ἄλλη μιὰ φορὰ νὰ ζωγραφίση τὰ πρόσωπά του σὰν τοὺς ἐκπρόσωπους μιᾶς αὐστηρὰ καθορισμένης κοινωνικῆς τάξης. Δὲν ἀρκέστηκε νὰ ὑπογραμμίση τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικά, ἀλλὰ ἀποκάλυψε καὶ τὰ γνωρίσματα τῆς προσωπικότητάς τους ποὺ ἦταν κοινὰ σ' ὅλους: τὴ σιγουριά, τὸ προνοητικὸ μυαλό, τὸν ψυχρὸ ρεαλισμό.

Ἂς δοῦμε, γιὰ παράδειγμα, τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Γκέοργκ Γκίστσε*. Ὁ ἄνδρας εἶναι καθισμένος πίσω ἀπὸ ἕνα τραπέζι, κοιτάζοντας τὸ θεατή. Τὸ περιβάλλον βοηθάει νὰ προσδιοριστῆ τέλεια τὸ ἐπάγγελμά του, ἡ καταγωγή του, ἡ κοινωνική του τάξη, κοντολογὶς ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς καθημερινῆς του ζωῆς. Πάνω στὸ τραπέζι ἕνα ἀνθοδοχεῖο ἀπὸ βενετσιάνικο κρύσταλλο μὲ γαρύφαλα, σφραγίδες, φτερά, ἕνα δαχτυλίδι κι ἕνα κουτὶ συνθέτουν μιὰ θαυμάσια νεκρὴ φύση. Ὑπάρχουν ἐπίσης γράμματα μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ Γκίστσε στὰ γερμανικά. Πάνω στὰ ράφια βλέπουμε ὅλα τὰ μικροαντικείμενα ποὺ ἀποτελοῦν τὸ συνηθισμένο ἐξοπλισμὸ τοῦ ἐμπόρου: βουλοκέρια, δαχτυλίδια, κλειδιά, μιὰ σφραγίδα καὶ μιὰ ζυγαριὰ ἀκριβείας. Κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ ράφι διαβάζουμε μιὰ ἐπιγραφὴ στὰ λατινικά: «Nulla sine merore voluptas» («Δὲν ὑπάρχει χαρὰ χωρὶς πόνο»), γνωμικὸ ποὺ ὁ Γκίστσε θὰ 'πρεπε νὰ καταλαβαίνη ἀπόλυτα, μὲ τὶς ἐπιτυχίες καὶ ἀποτυχίες ποὺ ἔχει τὸ ἐπάγγελμά του. Αὐτὸς ὁ ἔμπειρος καὶ πολυταξιδεμένος ἐπιχειρηματίας, ποὺ ξέρει τὴν ἀξία του, στρέ-

φει τὰ μάτια, πράγμα πολὺ σπάνιο στὸν Χόλμπαϊν, πρὸς τὰ ἔξω, καὶ κοιτάζει μὲ ἀφέλεια. Ἡ ἁδρὴ καὶ δυνατὴ φυσιογνωμία του φανερώνει δραστήριο ἄνθρωπο, ποὺ παίρνει γρήγορες ἀποφάσεις, ἔχει πλατιὲς ἀντιλήψεις καὶ εἶναι γεμάτος ζωτικότητα. Ἡ λεπτομερειακὴ ἀπεικόνιση ὅλων τῶν γνώριμων ἀντικειμένων τοῦ ἐπαγγέλματος ἐπιβάλλει τὸν παραλληλισμὸ τοῦ ἔργου αὐτοῦ μὲ τὸν πίνακα τοῦ Κουέντιν Μέτσυς *Ὁ τοκιστὴς καὶ ἡ γυναίκα του* (Μουσεῖο τοῦ Λούβρου).

ΤΑ ΠΡΩΤΑ χρόνια τῆς δεύτερης παραμονῆς τοῦ Χόλμπαϊν στὸ Λονδίνο συντελεῖται μιὰ σημαντικὴ μεταβολὴ στὴν τέχνη του. Ἡ τεχνοτροπία τῆς περιόδου τῆς μαθητείας του, ποὺ ἀνῆκε ἀκόμα οὐσιαστικὰ στὴ γοτθικὴ παράδοση, ἐξελίχτηκε, μὲ τὰ ἔργα ποὺ ἔκανε στὴ Βασιλεία τὴ δεύτερη δεκαετία, σὲ κλασικὴ ἀναγεννησιακὴ τεχνοτροπία: οἱ μορφὲς ἔχουν πλαστικότητα καὶ ὑπάρχουν σ' ἕνα χῶρο τρισδιάστατο· τὸ βάθος τοῦ πίνακα δίνεται μὲ ἕνα τοπίο ἢ μὲ ἕνα ἐσωτερικὸ ἢ μὲ μιὰ ταπετσαρία ἢ ἕνα ἀναρριχητικὸ φυτό. Ἀλλά, σὲ μερικὲς προσωπογραφίες ἐμπόρων, οἱ ἐπιγραφὲς ποὺ βάζει δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τους ἀφαιροῦν κάθε αἴσθηση τρίτης διάστασης, μεταβάλλοντας τὸ βάθος σὲ ἀκαθόριστη, «ἰδανική» ἐπιφάνεια. Ἀκόμα, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτή, ἀρχίζει νὰ μακραίνη ἀνεπαίσθητα τὸ σχῆμα τῶν πινάκων, ἔτσι ποὺ οἱ μορφές, ἔχοντας πιὸ στενὸ χῶρο, δὲν μποροῦν νὰ κινηθοῦν μὲ τόση ἐλευθερία στὰ ὅρια τοῦ πλαισίου καὶ γεμίζουν ὁλόκληρη τὴν περιορισμένη του ἐπιφάνεια. Οἱ παραστάσεις, ποὺ ἄλλοτε ἔπαιρναν ὅλη τὴν πλαστικότητά τους ἀπὸ τὸ φῶς καὶ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν ὄγκων, τώρα προβάλλουν σὲ ἐπίπεδες ἐπιφάνειες. Ὁ καλλιτέχνης ἀρχίζει νὰ δείχνη ἰδιαίτερη προτίμηση γιὰ τὴν ἀπόλυτα μετωπικὴ ἀπεικόνιση τοῦ θέματός του· περιορίζει ἔτσι τὸ ρόλο τῶν χεριῶν, παρασταίνοντάς τα σταυρωμένα πάνω στὸ σῶμα, στολίζει φανταχτερὰ τὰ ροῦχα, μετριάζει τὴν πλαστικὴ στρογγυλάδα τοῦ προσώπου δίνοντάς την μὲ ἁπλὲς γραμμὲς καί, τέλος, ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὰ σώματα κάθε ζωὴ καὶ περιεχόμενο φυλακίζοντάς τα σὲ πλούσια ἐπανωφόρια. Βέβαια, αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ δὲν παρουσιάζονται ξαφνικά, ἀλλὰ οὔτε πάλι εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀδιάλειπτης ἐξέλιξης.

Ο ΧΟΛΜΠΑΪΝ δὲ δούλευε σὲ στενὸ ἀνταγωνισμὸ μὲ τοὺς ἄλλους καλλιτέχνες, ὅπως οἱ σύγχρονοί του Ἰταλοί, ποὺ ὁ ἕνας τους συμπλήρωνε τὸν ἄλλο καὶ ὁ καθένας τους χρησιμοποιοῦσε τὶς ζωγραφικὲς καινοτομίες τῶν ἄλλων γιὰ ν' ἀναπτύξη καὶ νὰ τελειοποιήση τὴ δική του τέχνη. Αὐτός, παρασυρμένος ἀπὸ τὸ λεπτὸ γοῦστο τῆς αὐλῆς, καταλήγει νὰ παραδεχτῆ τὸ μετακλασικὸ ρεῦμα τοῦ μανιερισμοῦ, ἂν καὶ ὄχι στὸν ἴδιο βαθμὸ μὲ τοὺς ἄλλους.

Ἀνάμεσα στὶς πρῶτες προσωπογραφίες τῶν αὐλικῶν, ἂς θυμηθοῦμε τὶς προσωπογραφίες τοῦ βασιλικοῦ γερακάρη *Ρόμπερτ Τσήζμαν* καὶ τοῦ σταυλάρχη *Σὲρ Νίκολας Κάριου* (καὶ οἱ δυὸ ἔγιναν τὸ 1533), τὴ διπλὴ προσωπογραφία τῶν *Γάλλων πρεσβευτῶν Ζὰν ντὲ Ντεντεβὶλ καὶ Ζὼρζ ντὲ Σέλβ*, καθὼς καὶ τοῦ διαδόχου τους *Σὰρλ ντὲ Σολιέ*. Τὸ 1534 ποζάρει στὸν Χόλμπαϊν ὁ *Θωμὰς Κρόμβελ*, ποὺ ἦταν τότε βασιλικὸς θησαυροφύλακας καὶ βρισκόταν ἀκόμα στὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του. Λίγο ἀργότερα ὁ ζωγράφος ἐκτελεῖ τὴν προσωπογραφία τοῦ *Θωμᾶ Χάουαρντ, δούκα τοῦ Νόρφολκ*, κρυφοῦ ἀντίπαλου τοῦ Κρόμβελ. Ἀπὸ τὸ 1536 χρονολογεῖται ἡ ὡραιότατη προσωπογραφία, μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ καλοδιατηρημένες, τοῦ *Σὲρ Ρίτσαρντ Σάουθγουελ*, ἑνὸς ἀπὸ τοὺς λίγους συγγενεῖς τοῦ Ἑρρίκου Η' ποὺ εἶχε τὴν εὔνοια τοῦ βασιλιᾶ μέχρι τὴν τελευταία του μέρα καὶ ὁρίστηκε ἐκτελεστὴς τῆς διαθήκης του. Μετὰ τὸ θάνατο τῆς Τζέην Σέυμουρ, ὁ βασιλιὰς ἔστειλε πολλὲς φορὲς τὸ ζωγράφο στὴν ἠπειρωτικὴ Εὐρώπη γιὰ νὰ τὸν βοηθήση μὲ τὰ ἔργα του στὴν ἐκλογὴ μιᾶς νέας συζύγου. Ἔτσι, τὸ Μάρτιο τοῦ 1538 ὁ Χόλμπαϊν ζωγράφισε τὴ χήρα τοῦ δούκα τοῦ Μιλάνου, *Χριστίνα τῆς Δανίας*, ποὺ τοῦ ἀφιέρωσε μονάχα τρεῖς ὧρες ποζάρισμα. Τὸ καλοκαίρι πῆρε σειρὰ ἡ *Ἄννα τῆς Λωρραίνης*, μιὰ ἀπὸ τὶς κόρες τοῦ Ἀντωνίου τοῦ Ἀγαθοῦ, καὶ τὸν ἄλλο χρόνο, ἡ *Ἄννα τῆς Κλέβης*, ποὺ τὴν παντρεύτηκε ὁ βασιλιὰς τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1540. Ἀμέσως μετὰ ὁ Χόλμπαϊν ἔκανε τὶς προσωπογραφίες τῶν νέων συζύγων: ἡ προσωπογραφία τοῦ μονάρχη, ποὺ ταυτίζεται πιθανὸν μὲ τὸν πίνακα τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Ρώμης, ἀπεικονίζει τὸν Ἑρρίκο Η' ἄκαμπτο σὲ μετωπικὴ στάση τόσο συμβατική, ὥστε τὸ ἔργο ταιριάζει ἀπόλυτα μὲ τὴν ἀντίστοιχη προσωπογραφία τῆς *Τζέην Σέυμουρ*, ποὺ εἶχε γίνει τρία χρόνια νωρίτερα.

ΥΠΑΡΧΕΙ μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἀντιγράφων μιᾶς ἄλλης προσωπογραφίας τοῦ *Ἑρρίκου Η'*, ποὺ ζωγράφισε ὁ Χόλμπαϊν τὸ 1542. Ὁ βασιλιὰς φοράει ἕνα μακρὺ φαρδὺ ἐπανωφόρι γιὰ νὰ σκεπάση τὸ βαρὺ καὶ ἄμορφο σῶμα του. Τὸ πρόσωπό του εἶναι πλατὺ καὶ ὑπεραιμικό, τὸ ἴδιο καὶ ὁ λαιμός του, κάτω ἀπὸ τὸ μικρὸ γούνινο κολάρο, καὶ τὰ λιπαρὰ καὶ πρησμένα του χέρια προδίνουν τὴν κακὴ κατάσταση τῆς ὑγείας του. Ἀντὶ γιὰ ξιφίδιο, κρατάει στὸ δεξί του χέρι τὸ μπαστούνι ποὺ χρησιμοποιοῦσε ἐκείνη τὴν ἐποχή, γιατὶ κούτσαινε ἀπὸ τοὺς πόνους ποὺ εἶχε στὰ πόδια. Τὸ 1541 ὁ Χόλμπαϊν πῆρε ἀπὸ τὴν Ἕνωση τῶν Κομμωτῶν καὶ Χειρουργῶν παραγγελία μιᾶς τοιχογραφίας γιὰ τὴ μεγάλη τους αἴθουσα (Barbers' Hall). Τὸ ἔργο ἔμεινε ἀτέλειωτο, ἀλλὰ ἦταν ἡ ἀρχὴ μιᾶς ὁλόκληρης σειρᾶς ἀπὸ παραγγελίες τῶν προσωπικῶν γιατρῶν τοῦ βασιλιᾶ. Τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὴν αὐλὴ ἦταν δυὸ μικρογραφίες μὲ τὶς προσωπογραφίες τῶν παιδιῶν τοῦ Ἑρρίκου Η', τοῦ πρίγκιπα *Ἐδουάρδου* καὶ τῆς πριγκίπισσας *Μαίρης*. Οἱ προσωπογραφίες τοῦ Χόλμπαϊν, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν οὐσία τοῦ ἔργου του, ἔχουν ἕνα κοινὸ χαρακτηριστικό: μιὰ πρωτότυπη τραχύτητα, ὅλο ὑγεία, ποὺ ἡ γοητεία δὲν τῆς λείπει ποτέ.

Ὁ Χόλμπαϊν δὲ μᾶς ἄφησε καμιὰ μαρτυρία γιὰ τὸ ἴδιο του τὸ ἄτομο, κι αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ πιστέψουμε πὼς οἱ ἐσωτερικὲς συγκρούσεις, ἡ ἐνδοσκόπηση καὶ ἡ σωματικὴ ἢ ψυχολογικὴ φιλαρέσκεια, τοῦ ἦταν πράγματα ἐντελῶς ξένα. Ὑπάρχει μόνο ἕνα σχέδιο μὲ κάρβουνο πάνω σὲ κίτρινο χαρτί, ποὺ βρίσκεται στὴν Πινακοθήκη Οὐφφίτσι τῆς Φλωρεντίας καὶ φαίνεται νὰ εἶναι, σύμφωνα μὲ τὴν κάπως διορθωμένη ἐπιγραφή, μιὰ *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ ζωγράφου σὲ ἡλικία 45 ἐτῶν. Μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἀπὸ μικρογραφίες προέρχονται ἀπ' αὐτὴ τὴν προκαταρκτικὴ σπουδή. Μόλις λίγους μῆνες μετὰ ἀπ' αὐτὸ τὸ σχέδιο χτύπησε τὸν Χόλμπαϊν ἡ ἐπιδημία τῆς πανούκλας ποὺ θέριζε τὸ Λονδίνο. Εἶχε φτάσει στὸν κολοφώνα τῆς δόξας του, στὸ ἀπόγειο τῆς δημιουργικῆς του δύναμης. Ἀλλὰ ὁ ξαφνικὸς χαμός του δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν ἀπότομο σταμάτημα μιᾶς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας ποὺ ἦταν ἀκόμα σὲ ἐξέλιξη. Ὅταν τὸν βρῆκε ὁ θάνατος, ὁ Χόλμπαϊν ἦταν ὁλοκληρωμένος καλλιτέχνης. Εἶχε περάσει ὅλα τὰ στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς του πορείας· στὰ τελευταῖα του ἔργα δὲ βλέπουμε στοιχεῖα πιθανῆς κατοπινῆς ἐξέλιξης ἢ ἀποκορύφωσης. Ὁλόκληρο τὸ ἔργο του ξετυλίγεται μπρὸς στὰ μάτια μας καὶ φαίνεται σὰν ἑνιαῖο καὶ τελειωμένο σύνολο.

Ἀκριβῶς γιατὶ ξέφυγε ἀπὸ τοὺς κοινοὺς τύπους, γιατὶ προσπάθησε νὰ μελετήση τὴ ζωὴ μὲ τὴ δική του εὐαισθησία, μὲ τὴ δική του ἀντίληψη ποὺ ὀξυνόταν ἀδιάκοπα καὶ μ' ὅλους τοὺς δυνατοὺς τρόπους, παίρνει θέση ὁ Χόλμπαϊν ὁ Νεώτερος στὴν πρώτη σειρὰ τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν. Βέβαια ἐκμεταλλεύτηκε ὅσα τοῦ ἄφησε ἡ παράδοση, στηρίχτηκε σ' αὐτὴν καὶ δὲ χρειάστηκε νὰ περιπλανηθῆ πολὺ γιὰ νὰ βρῆ τὴν τεχνική του. Ἀλλὰ δὲ νοιάστηκε μονάχα γιὰ τὴν τεχνική· προσπάθησε μὲ τὴν τέχνη του νὰ μεταδώση τὴν ἔντονη χαρὰ τοῦ πνεύματος ποὺ ὁλοένα ἀνανεώνεται.

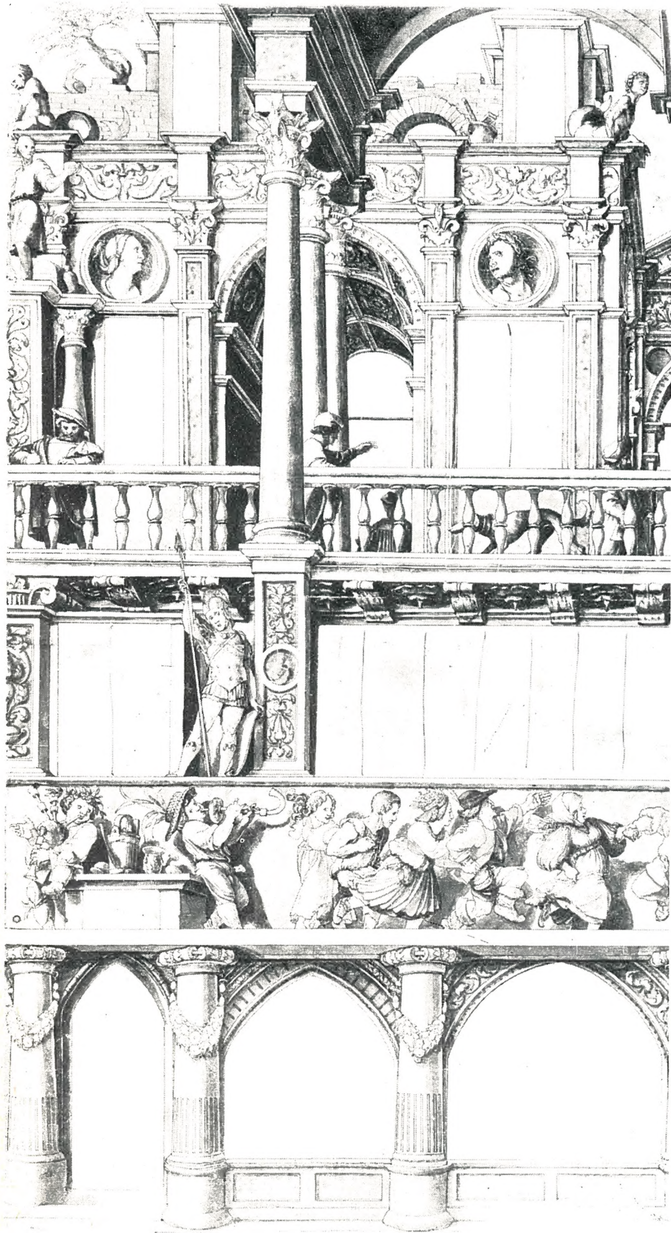
«Νὰ ξέρετε ὅτι μπορῶ νὰ πάρω ἐφτὰ χωρικοὺς καὶ νὰ τοὺς κάνω κόμητες, ἀλλὰ ἀπὸ ἐφτὰ κόμητες δὲν μπορῶ νὰ βγάλω ἕναν Χόλμπαϊν»

(Ἑρρίκος Η΄)

ΥΠΟΣΤΗΡΙΖΟΥΝ σήμερα ὅτι τὸ κέντρο τῆς Τέχνης ἀλλάζει θέση κι ὅτι οἱ καλλιτέχνες ἐγκαταλείπουν τὸ Παρίσι γιὰ νὰ ζητήσουν τὴν ἔμπνευσή τους στὸ Τόκιο ἢ στὴ Νέα Ὑόρκη, ἐνῶ ἄλλοι γυρίζουν στὶς πηγὲς καὶ μετοικοῦν στὴν Ἑλλάδα ἢ στὴν Ἀνατολή. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ δὲν εἶναι καινούριο.

Τὸ 1514 οἱ δυὸ γιοὶ τοῦ Χόλμπαϊν τοῦ Πρεσβύτερου ἐγκατέλειψαν τὸ ἐργαστήρι τοῦ πατέρα τους καὶ τὴν πόλη ποὺ γεννήθηκαν. Πῶς ἐξηγεῖται λοιπὸν αὐτὴ ἡ ἀνάγκη τῆς φυγῆς, ἀφοῦ τὸ Ἄουγκσμπουργκ ἦταν, μαζὶ μὲ τὴ Νυρεμβέργη, ἡ πλουσιότερη πόλη τῆς Γερμανίας; Κάθε ἐγκατάλειψη τόπου ἀγαπημένου πρέπει νὰ ἐξηγῆται ἀπὸ κάποιον ψυχολογικὸ λόγο καὶ ἀπὸ κάποιο «κλίμα». Ἂς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι τὴν ἐποχὴ τῆς νιότης τοῦ Χόλμπαϊν γινόταν στὴ Γερμανία μιὰ κοινωνικη καὶ πνευματικὴ ἐπανάσταση ποὺ ἦταν τότε στὴν ἀκμή της. Ἡ Εὐρώπη βρισκόταν σ' ἕνα ἀποφασιστικὸ σταυροδρόμι: τὸ 1492 ὁ Χριστόφορος Κολόμβος ἔφτασε στὶς Δυτικὲς Ἰνδίες, ὁ Βάσκο ντὰ Γκάμα ἀνακάλυψε τὸν ἀπευθείας δρόμο μεταξὺ Εὐρώπης καὶ Ἰνδιῶν. Αὐτὲς οἱ ἐξερευνήσεις τέλειωσαν μὲ τὸν περίπλου τοῦ Μαγγελλάνου πού, ἀνάμεσα στὸ 1519 καὶ τὸ 1522, ἔκανε τὸ γύρο τοῦ κόσμου, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν Ἱσπανία καὶ γυρίζοντας πάλι ἐκεῖ. Ὑπῆρχαν λοιπὸν λόγοι τότε γιὰ νὰ ὀνειροπολοῦν οἱ νέοι, ὅπως καὶ σήμερα ὑπάρχουν λόγοι ποὺ ἀναστατώνεται ἡ φαντασία τῶν νέων καλλιτεχνῶν, μπροστὰ στὴ δυνατότητα νὰ ἐξερευνηθῆ ἡ Σελήνη, τὸ ἄγνωστο οὐράνιο σῶμα ποὺ προσπαθοῦν νὰ ὑποτάξουν οἱ ἄνθρωποι.

2



Ποῦ θὰ πάη λοιπὸν ὁ Χὰνς Χόλμπαϊν ὁ Νεώτερος ὅταν θ' ἀφήση τὸ πατρικὸ ἐργαστήρι; Μὲ ὁδηγὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ συναντήση τοὺς οὑμανιστὲς ποὺ γυρεύει γιὰ δασκάλους, παίρνει τὸ δρόμο γιὰ τὴν Ἑλβετία. Τὸ δέκατο ἕκτο αἰώνα — βρισκόμαστε ἀκριβῶς στὰ 1515 — οἱ δρόμοι ἐπικοινωνίας δὲν ἦταν καὶ πολλοί, κι ἔτσι δὲ δυσκολεύτηκε καθόλου νὰ βρῆ τὸ δρόμο ποὺ τὸν ὁδήγησε ἀπὸ τὸ Ἄουγκσμπουργκ στὴ Βασιλεία. Ἡ Βασιλεία ἦταν ἐκείνη τὴν ἐποχή, μαζὶ μὲ τὸ Στρασβοῦργο καὶ τὸ Φράιμπουργκ, τὸ μεγαλύτερο τυπογραφικὸ κέντρο τῆς κοιλάδας τοῦ Ρήνου· ἡ ζωγραφική της σχολὴ ἦταν ξακουστὴ σ' ὁλόκληρη τὴ κεντρικὴ Εὐρώπη. Σ' αὐτὴ τὴν καινούρια πολιτεία ὁ Χόλμπαϊν κοιτάζει πρῶτα νὰ γνωριστῆ μὲ τοὺς «διανοούμενους», νιώθοντας ἀόριστα ὅτι εἶναι ἴσος τους. Χωρὶς καμιὰ προσπάθεια γίνεται φίλος μὲ καλλιεργημένους ἀνθρώπους, τὸν Ἄμερμπαχ μὲ τὸ λεπτὸ πρόσωπο, τὸν Γιόχαν Φρόμπεν, τὸ θαρραλέο ἐκδότη, καὶ ὕστερα μὲ τὸν Ἰάκωβο Μάγερ, τὸ συμπαθητικὸ δήμαρχο. Ἀλλὰ ἡ κυριότερη γνωριμία, αὐτὴ ποὺ θὰ σφράγιζε τὴ ζωή του, ἦταν ἡ συνάντησή του μὲ τὸν Ἔρασμο.

Ὁλόκληρη ἡ Εὐρώπη σεβόταν τὸν Ἔρασμο ὅσο κανέναν ἄλλο φιλόσοφο πρὶν ἀπ' αὐτόν. Καὶ μόνο τ' ὄνομά του γεννοῦσε τὸ σεβασμό. Ὅπως λέει ἕνας ἄλλος οὑμανιστὴς τοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα, ὁλόκληρος ὁ κόσμος τὸν θαύμαζε καὶ τὸν τιμοῦσε. Χάρη σὲ ποιὲς κρυφὲς ἐκλεκτικὲς συγγένειες ἔγινε φίλος ἑνὸς ἀγοριοῦ δεκαεφτὰ χρονῶν, αὐτὸς ποὺ εἶχε τὴν τελειότερη καὶ μεγαλύτερη σοφία καὶ πού, στὰ σαρανταοκτώ του χρόνια, τὸν ὀνόμασε ὁ Μελάγχθων «Πρίγκιπα τῆς Γνώσεως»;

Ἴσως τὸ ἀκονισμένο μυαλὸ τοῦ φιλόσοφου νὰ αἰσθάνθηκε μὲ τὴν πρώτη ἐπαφὴ τὴ δύναμη ποὺ εἶχε μέσα του ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης ποὺ ἔψαχνε τότε νὰ βρῆ τὸ δρόμο του. Ἤξερε ἄραγε τὶς ἄφθονες εἰκονογραφήσεις καὶ τὰ σχέδια γιὰ ξυλογραφίες ποὺ ἔκανε ὁ Χόλμπαϊν γιὰ τοὺς φίλους του τυπογράφους; Πάντως ἀπὸ φιλία δέχτηκε νὰ τοῦ εἰκονογραφήση ὁ νεαρὸς σχεδιαστὴς ἕνα ἀντίτυπο τοῦ ἔργου του «Μωρίας Ἐγκώμιον», μὲ γοργὰ σκίτσα. Μὲ εὐχαρίστηση ὁ Χόλμπαϊν θὰ ἑρμηνεύση ζωηρά, σὲ μικρὲς διαστάσεις καὶ μὲ ἁπλὲς γραμμές, ὅ,τι μπόρεσε νὰ παρατηρήση στὸ κείμενο μὲ τὸ ὀξὺ καὶ παρατηρητικὸ βλέμμα του. Ὁ Ἔρασμος διασκέδασε δέκα μέρες μὲ τὶς εἰκονογραφήσεις τῆς «Μωρίας». Στὴ σελίδα 53 ὁ νεαρὸς εἶχε σχεδιάσει σὲ προφὶλ μιὰ προσωπογραφία τοῦ Ἔρασμου, καθισμένου σ' ἕνα τραπέζι, μπροστὰ σ' ἕνα γραφτό του. Δίπλα σ' αὐτὸ τὸ σκίτσο ὑπάρχει μία ἐπιγραφὴ κάποιου σοφοῦ. Ὅταν ἔφτασε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τοῦ βιβλίου, ὁ Ἔρασμος ἀναφώνησε: «Ὢ! Ἂν ὁ Ἔρασμος ἦταν ἀκόμα ἔτσι, σίγουρα θὰ παντρευόταν!». Κι ἂν ἀκόμα τὸ ἔργο τοῦ Χόλμπαϊν σταματοῦσε στὶς εἰκονογραφήσεις αὐτοῦ τοῦ βιβλίου, αὐτὴ καὶ μόνο ἡ παραγγελία θ' ἀρκοῦσε νὰ τὸν κάνη κοσμοξάκουστο.

Θὰ ἦταν στ' ἀλήθεια ἀπίστευτο ἕνας νέος καλλιτέχνης τόσο ἀνεπτυγμένος πνευματικὰ νὰ μὴ θελήση νὰ διασχίση τὴ μικρὴ ἀπόσταση ποὺ τὸν χώριζε ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ Ἀναγέννηση. Ἔτσι, τὸ 1518 ὁ Χόλμπαϊν πηγαίνει στὴν Ἰταλία, ξέροντας πὼς θὰ μποροῦσε νὰ δῆ ἐκεῖ Καρπάτσιο, Μπελλίνι καὶ Μαντένια· τὸν τελευταῖο τὸν θυμόμαστε ὅταν ἀντικρίζουμε μὲ θαυμασμὸ τὸ *Χριστὸ στὸν Τάφο*, τὸ ἀριστούργημα ποὺ θὰ ζωγραφίση ὁ Χόλμπαϊν μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Τὸ ταξίδι του στὴ Γαλλία, τὸ 1523, εἶχε μεγάλη ἐπίδραση στὴν τεχνοτροπία του. Ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι βρισκόταν τότε στὴν ὑπηρεσία τοῦ Φραγκίσκου τοῦ Α΄ καὶ στὴν *Παναγία τοῦ Δημάρχου Μάγερ*, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γερμανικὴ αὐστηρότητα ποὺ ἔχει ὑπερισχύσει, μαντεύουμε μιὰ ἐξιδανίκευση γεμάτη λυρισμό. Παράλληλα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μεγάλο Λεονάρντο, ὑπάρχει στὴ Γαλλία καὶ ὁ Κλουέ, ποὺ τὰ σχέδιά του, στυλιζαρισμένα καὶ ἔντονα, ἐντυπωσίασαν ὁπωσδήποτε τὸ νέο καλλιτέχνη.

Χάρη σ' ὅλα αὐτὰ τὰ ταξίδια, σ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἐπιδράσεις, ἡ τέχνη τοῦ Χόλμπαϊν — ποὺ ξεκίνησε ἀπὸ τὸ σοβαρὸ καὶ γνήσιο περιβάλλον τῆς γερμανικῆς τέχνης —, ἐνῶ θὰ διατηρήση τὶς ἔμφυτες ἰδιότητες τῆς

1 - *Ἡ Οἰκογένεια τοῦ Θωμᾶ Μόρ*, Βασιλεία, Μουσεῖο Τέχνης.

2 - *Σχέδιο γιὰ τὴν πρόσοψη τοῦ «Χορευτικοῦ Οἴκου»*, Βερολίνο, Ἀρχεῖο Χαρακτικῶν.

3 - *Ἡ Δωροθέα Κάννενγκίσσερ, γυναίκα τοῦ Δημάρχου Ἰάκωβου Μάγερ*, Βασιλεία, Μουσεῖο Τέχνης.

φυλῆς του, θὰ γίνη πιὸ ἐξιδανικευμένη, πιὸ ἁπαλή, καὶ θὰ βρῆ τὴν τέλεια ἔκφρασή της.

Ἡ γαλλοϊταλικὴ ἐπίδραση θὰ φανῆ πολὺ καθαρὰ στὰ σχέδια τοῦ Χόλμπαϊν. Στὰ πρῶτα-πρῶτα του σχέδια ὁ Χὰνς ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴ διδασκαλία τοῦ πατέρα του. Τὰ ἔχει χαράξει μὲ μολύβι λιθογραφίας. Ἀπὸ τὸ 1524 ἄφησε τὸ μολύβι λιθογραφίας κι ἄρχισε νὰ δουλεύη μὲ κιμωλία. Ἡ πρώτη μέθοδος ὑποχρέωνε τὸν καλλιτέχνη νὰ εἶναι ἀκριβής. Πραγματικά, οἱ χαραγμένες γραμμὲς δὲ σβήνουν, εἶναι ὁριστικές, κι αὐτὸ ἔπαιξε σημαντικὸ ἐκπαιδευτικὸ ρόλο. Ἡ δουλειὰ ἀπαιτοῦσε ὅμως ὑπερβολικὴ προσοχὴ στὶς λεπτομέρειες, ἐνῶ μὲ τὴν κιμωλία μποροῦσε νὰ δώση ἀποχρώσεις, νὰ κάνη μεγεθύνσεις, καὶ μάλιστα μὲ πιὸ μαλακὴ τεχνοτροπία. Προσθέτοντας χρώματα, ἔδινε στὸ σχέδιο μιὰ ἐξαίσια ἐντύπωση ζωῆς. Ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες ἐξαιρέσεις, τὰ σχέδια αὐτὰ δὲν εἶχαν δική τους ἀξία. Χρησίμευαν μόνο σὰ σπουδὲς γιὰ τοὺς πίνακες. Γιὰ νὰ θυμᾶται, ὁ καλλιτέχνης σημείωνε τὸ χρῶμα τῶν ματιῶν, τὰ χρώματα τῶν μαλλιῶν καὶ τῶν ὑφασμάτων ἢ τὶς ἀλλαγὲς ποὺ ἤθελε νὰ κάνη. Ὁ Χόλμπαϊν ἔμεινε σ' ὅλη του τὴ ζωὴ πιστὸς σ' αὐτὴ τὴ μέθοδο· τὴν ἀπόδειξη γι' αὐτὸ τὴ βρίσκουμε στὸν πίνακα τῆς *Παναγίας τοῦ Δημάρχου Μάγερ*, ὅπου παριστάνεται, μετὰ τὸ θάνατό της, ἡ Ἄννα Μάγερ, κόρη τοῦ δημάρχου, γονατισμένη στὰ πόδια τῆς Παναγίας. Τὸ σχέδιο τῆς Ἄννας, ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Βασιλείας, μᾶς τὴ δείχνει ντυμένη μὲ τὸ ἴδιο φόρεμα καί, ὅπως πάντα, ὁ καλλιτέχνης ἔχει φανῆ ἀμείλικτος στὴν ἀναζήτηση τῆς λεπτομέρειας, ἀπὸ τὶς δαντέλες ὡς τὸ χώρισμα τῶν χειλιῶν. Μόνο τὰ μακριά της μαλλιὰ ἔχουν σηκωθῆ καὶ κρυφτῆ κάτω ἀπὸ τὸν κεφαλόδεσμο τῆς ἐποχῆς. Χάρη στὴν ἀκρίβεια τῶν σχεδίων του, ὁ καλλιτέχνης μποροῦσε νὰ συντομεύη τὶς συναντήσεις μὲ τὸ μοντέλο του καὶ νὰ δουλεύη μὲ τὴν ἡσυχία του στὸ ἐργαστήρι του ὥσπου νὰ τελειώση τὸ ἔργο του.

Εἶναι δίκαιο νὰ παραδεχτοῦμε πὼς τὸ ἔργο τοῦ Χὰνς Χόλμπαϊν σὰν σχεδιαστῆ ἄνθησε στὴν Ἀγγλία. Ἡ θαυμάσια φιλία τοῦ Ἔρασμου τοῦ ἐξασφάλισε ἕνα συστατικὸ γράμμα γιὰ τὸν Θωμὰ Μόρ, πολίτη τοῦ Λονδίνου καὶ διακεκριμένο ἐπιστήμονα· στὸ σπίτι τοῦ Μὸρ γνώρισε ὁ βασιλιὰς Ἑρρίκος Η΄ τὸν Χάνς· χάρη σ' αὐτὴ τὴ συνάντηση τὸ 1535 ὁ Χόλμπαϊν μπῆκε μόνιμα στὴν ὑπηρεσία τοῦ βασιλιᾶ κι ἔμεινε μέχρι τὸ θάνατό του «Θεράπων τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος».

Ἡ θέση αὐτὴ δὲν ἦταν πάντα ἀνέμελη γιατί, παρόλο ποὺ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ θαύμαζαν καὶ ζήλευαν τὸ ζωγράφο, κανένας καλλιτέχνης δὲ θὰ μποροῦσε ν' ἀποχτήση εὔκολα τέτοια φήμη· θὰ ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ δέχεται τὶς ἰδιοτροπίες ἑνὸς ἀνησυχαστικοῦ βασιλιᾶ, ποὺ ὅλοι ἔλεγαν πὼς «κανεὶς ἀπὸ τὸ περιβάλλον του δὲν αἰσθανόταν ἀσφάλεια». Πραγματικά, ποιὸς θὰ μποροῦσε νὰ αἰσθάνεται ἀσφάλεια μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο ὅπως μᾶς τὸ παρουσιάζει τὸ σχέδιο τοῦ Μουσείου τῆς Βασιλείας — ἕνα κράμα ἀλαζονείας, κτηνωδίας καὶ διπροσωπίας; Ὁ Χόλμπαϊν, ζώντας κοντὰ στὸ βασιλιά, ἀναγκάζεται νὰ ταξιδεύη στὴν Εὐρώπη γιὰ τὶς ἐρωτοδουλειές του. Ἀφοῦ ἀπαθανάτισε τὴν *Τζέην Σέυμουρ* δίπλα στὸ βασιλικό της σύζυγο, τὴ μόνη ἀπὸ τὶς ἔξι γυναῖκες του ποὺ εἶπαν ὅτι ὁ Ἑρρίκος Η΄ τὴν ἔκλαψε «εἰλικρινά», ὁ Χόλμπαϊν ἔστειλε στὴν αὐλὴ τὴν προσωπογραφία τῆς *Χριστίνας τῆς Δανίας*, ποὺ ὅμως δὲν χρησίμεψε παρὰ γιὰ τὴ διακόσμηση ἑνὸς τοίχου. Οἱ διαπραγματεύσεις γιὰ τὴν ὑποψήφια ποὺ εἶχε προτείνει ὁ Κρόμβελ δὲν προχώρησαν ποτέ. Τάχα δὲν εἶχε πεῖ ἡ ἴδια πὼς θὰ δεχόταν αὐτὴ τὴν ἕνωση μὲ τὸν ὅρο πὼς θὰ εἶχε «κι ἕνα ἀνταλλακτικὸ κεφάλι»;

Ὁ Ἑρρίκος Η΄ ἦταν πιὰ σαρανταοκτὼ χρονῶν ὅταν ξανάστειλε τὸν Χόλμπαϊν στὴν ἠπειρωτικὴ Εὐρώπη γιὰ νὰ ζωγραφίση δυὸ γεροδεμένα κορίτσια ὅλο ὑγεία: τὴν Ἄννα καὶ τὴν Ἀμαλία τῆς Κλέβης. Στὸ σκίτσο τῆς προσωπογραφίας μιᾶς ἄγνωστης, ποὺ βρίσκεται στὸ Οὐΐνδσορ, ὑπάρχει ἕνα ἐρωτηματικό: Ἄννα ἢ Ἀμαλία; Ξέροντας τὴν ἀκρίβεια τοῦ σχεδίου τοῦ Χόλμπαϊν, καταλαβαίνουμε πὼς θὰ ἦταν μᾶλλον ἡ Ἀμαλία, ἂν ἐξετάσουμε τὰ γεγονότα ποὺ ἀκολούθησαν τὴν ἄφιξη τῆς Ἄννας στὴν Ἀγγλία. Τὸ πρόσωπο τοῦ σχεδίου ἔχει μιὰ τόσο τέλεια κομψότητα χαρακτηριστικῶν ποὺ δύσκολα μπορεῖ νὰ φανταστῆ κανεὶς ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν Ἄννα· ἡ προσωπογραφία τῆς Ἄννας, ποὺ ὁ Ἑρρίκος Η΄ τὴν ἔβλεπε κι ἔκανε ὄνειρα γιὰ ἔξι μῆνες, εἶχε τόσο λίγη ὁμοιότητα μὲ τὸ πρωτότυπο, ὥστε ὁ βασιλιὰς σκέφτηκε νὰ διατάξη τὴ σύλληψη τοῦ Χόλμπαϊν καὶ τὴν ἐκτέλεσή του γιὰ προδοσία. Ὡστόσο, τί μποροῦσε νὰ καταλογίση στὸ ζωγράφο ποὺ εἶχε δώσει δείγματα τῆς ἐπαγγελματικῆς του εὐσυνειδησίας; Χωρὶς ἀμφιβολία ὁ Χόλμπαϊν τὴν εἶχε ζωγραφίσει ὅπως ἦταν, τῆς εἶχε δώσει τὸ σωστὸ σχῆμα της, τὸ περίγραμμά της, ἀλλὰ τὴν εἶχε διαποτίσει μὲ τὴ μυστηριακὴ μαγεία του. Ἀπὸ τὴν

3

ἄφιξη τοῦ πίνακα ὡς τὴν ἀποβίβαση τῆς πριγκίπισσας, ὁ Ἑρρίκος Η΄ νόμιζε πὼς ἀγαποῦσε μιὰ γυναίκα μὲ σάρκα καὶ ὀστά, ἐνῶ εἶχε ἀγαπήσει τὴν ψυχὴ τοῦ ζωγράφου.

Τὰ καταπληκτικότερα φυσιογνωμικὰ σχέδια ποὺ ὑπάρχουν στὴν τέχνη βρίσκονται, φυλαγμένα προσεκτικά, στὸ Οὐΐνδσορ, στὴν πλούσια βιβλιοθήκη τοῦ βασιλικοῦ πύργου ποὺ δεσπόζει πάνω ἀπὸ τὰ καταπράσινα λιβάδια. Εἶναι μιὰ μοναδικὴ συλλογὴ ποὺ φανερώνει τὸ χαρακτήρα τῶν κύριων πρωταγωνιστῶν ἐκείνης τῆς περιόδου τῆς ἀγγλικῆς ἱστορίας. Καθὼς εἶναι διαφορετικὲς οἱ ἰδιοσυγκρασίες τῶν μοντέλων, ὅλα τὰ σχέδια εἶναι ἀξιοθαύμαστα καὶ δὲ θὰ τολμοῦσε κανεὶς νὰ τὰ ἀξιολογήση. Ἀποδείχνουν τὴν καλλιτεχνικὴ συνείδηση τοῦ Χόλμπαϊν ποὺ ζητοῦσε πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ ἀποδώση τὰ περιγράμματα μὲ αὐστηρὴ ἀκρίβεια.

Σὲ κάθε ἔργο τοῦ Χόλμπαϊν, ζωγραφικὴ ἢ σχέδιο, τὴ μεγαλύτερη σημασία ἔχει ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπεικόνιση τῶν ἀνθρώπινων προσώπων. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς εἶχε ἀνακαλύψει τὸ μυστικὸ τῆς φύσης, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Φοντενὲλ ἀναρωτιόταν πῶς «μπόρεσε νὰ δώση τόσες πολλὲς παραλλαγὲς ἑνὸς πράγματος τόσο ἁπλοῦ ὅσο τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:
Β. ΕΠΙΘΥΜΙΑΔΗΣ

Οἱ πίνακες

I. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΜΑΓΕΡ (1516 — 38,5 × 31 ἑκ.). *Βασιλεία, Μουσεῖο Τέχνης.* — Αὐτὸς ὁ πίνακας, ἡ πρώτη σπουδαία παραγγελία ποὺ πῆρε ὁ ζωγράφος ὅταν ἐγκαταστάθηκε στὴ Βασιλεία, εἰκονίζει τὸν Ἰάκωβο Μάγερ, δήμαρχο τῆς πόλης, ποὺ κρατάει στὸ χέρι ἕνα νόμισμα, σύμβολο τῆς ἰδιότητάς του (μέλους τῆς συντεχνίας τῶν ἀργυραμοιβῶν).

II. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (1534 περίπου — 24 × 18 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Ἡ μόνη αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Χόλμπαϊν ποὺ σώζεται καὶ εἶναι σίγουρα αὐθεντική· τὴν ἔκανε λίγους μῆνες πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του. Ὁ ζωγράφος ἐμφανίζεται σὰν ἕνας ἄντρας στὴν ὥριμη ἡλικία του, κάτοχος τῆς τέχνης του, μὲ πρόσωπο φαρδὺ καὶ δυνατὸ καὶ βλέμμα ζωηρὸ καὶ ἔξυπνο.

III. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟΝ ΤΑΦΟ (1522 — 30,5 × 200 ἑκ., λεπτομέρεια). *Βασιλεία, Μουσεῖο Τέχνης.* — Αὐτὴ ἡ μακρόστενη ζωγραφιὰ σὲ ξύλο ἴσως νὰ χρησίμευε σὰν πρεντέλα σὲ εἰκόνα βωμοῦ. Τὸ κεντρικὸ τμῆμα θὰ ἦταν μᾶλλον γλυπτό, καὶ τὰ δυὸ πλαϊνά του φύλλα ἴσως νὰ εἶναι ἐκεῖνα ποὺ σώζονται στὸ Βωμὸ τῆς οἰκογένειας Ὄμπερριντ, στὸν καθεδρικὸ ναὸ τοῦ Φράιμπουργκ.

IV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΡΑΤΣΕΡ (1528 — 83 × 67 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ ἀστρονόμος, ποὺ γεννήθηκε στὸ Μόναχο καὶ ὑπηρέτησε ἀργότερα στὴν ἀγγλικὴ αὐλή, κάθεται στὸ γραφεῖο του. Γύρω του ὑπάρχουν, σύμφωνα μὲ τὸν τυπικὸ συμβολισμό, τὰ σύνεργά του: ἔχει σταματήσει γιὰ μιὰ στιγμὴ τὶς μελέτες του καὶ τὸ βλέμμα του παρακολουθεῖ τὶς σκέψεις του...

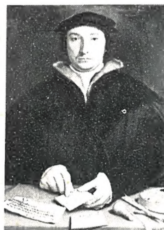
V. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΡΑΣΜΟΥ (1523 περίπου — 43 × 33 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἡ στάση τοῦ Ἔρασμου, μὲ φόντο ἕναν τοῖχο ποὺ ἕνα κομμάτι του σκεπάζεται μὲ μιὰ ταπετσαρία, μειώνει ἴσως τὴ ζωηρότητα τῆς προσωπογραφίας, ἀλλὰ μεγαλώνει τὴν ἐπισημότητα καὶ τὴ σαφήνειά της. Ὁ πίνακας στάλθηκε ἀργότερα ἀπὸ τὸν Ἔρασμο στὸ Θωμὰ Μόρ, στὴν Ἀγγλία, πιθανὸν τὸ 1524.

VI - VII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΑΡΧΟΥ ΜΑΓΕΡ (1526 - 1530 — 146,5 × 102 ἑκ.). *Ντάρμσταντ, Μουσεῖο τοῦ Πύργου.* — Τὸ ἔργο αὐτὸ τελείωσε τὸ 1526, ἀλλὰ ὁ Χόλμπαϊν τὸ ξαναδούλεψε ἀνάμεσα στὰ 1528 καὶ 1530: τοῦ πρόσθεσε τὴ δεύτερη γυναίκα τοῦ δημάρχου, μὲ τὸν ψηλὸ κεφαλόδεσμο. Στὸ μεταξὺ τὰ δυὸ παιδιὰ τοῦ Μάγερ εἶχαν πεθάνει καὶ ἡ εἰκόνα πῆρε χαρακτήρα ἐπιμνημόσυνο.

VIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΟΥ ΓΚΕΟΡΓΚ ΓΚΙΣΤΣΕ (1532 — 96,3 × 85,7 ἑκ.). *Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο.* — Κι ἐδῶ τὸ πλαίσιο ποὺ περιβάλλει τὸ πρόσωπο προσδιορίζει μὲ ἀκρίβεια τὸ ἐπάγγελμά του, τὴν κοινωνική του τάξη. Τὸ τραπέζι εἶναι σκεπασμένο μ᾽ ἕνα εἶδος χαλιοῦ ποὺ σήμερα τὸ λέμε «χαλὶ ἀ λὰ Χόλμπαϊν», γιατὶ τὸ βλέπουμε συχνὰ στὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου.

IX. Ο ΕΜΠΟΡΟΣ ΧΕΡΜΑΝ ΧΙΛΝΤΕΜΠΡΑΝΤ ΒΕΝΤΙΚ (1533 — 39 × 30 ἑκ.). *Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο.* — Ἡ ἀναγνώριση αὐτοῦ τοῦ προσώπου ἔγινε χάρη στὴ μελέτη τοῦ δαχτυλιδιοῦ μὲ τὸ οἰκόσημο ποὺ φοράει στὸ δείχτη τοῦ ἀριστεροῦ του χεριοῦ. Ὁ Βέντικ, ἀπὸ πλούσια οἰκογένεια τῆς Κολωνίας, ζοῦσε στὸ Λονδίνο, σὲ μιὰ κοινότητα Γερμανῶν ποὺ λεγόταν Στάλχοφ (Στήλγιαρντ).

X - XI. ΟΙ ΓΑΛΛΟΙ ΠΡΕΣΒΕΥΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΚΗ ΑΥΛΗ (1533 — 206 × 209 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Οἱ δυὸ ἀπεσταλμένοι τοῦ Φραγκίσκου Α΄ στὴν ἀγγλικὴ αὐλή, Ζὰν ντὲ Ντεντεβὶλ καὶ Ζὼρζ ντὲ Σέλβ, στέκονται στὶς δυὸ ἄκρες ἑνὸς τραπεζιοῦ γεμάτου ἀπὸ διάφορα ἀντικείμενα ποὺ δείχνουν τὶς ἀσχολίες καὶ τὶς προτιμήσεις τους, πράγμα χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸ ζωγράφο.



XII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΟΥ ΝΤΙΡΚ ΤΥΜΠΙΣ (1533 — 48 × 35 ἑκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Τὸ ὄνομα τοῦ εἰκονιζόμενου προσώπου μᾶς δίνεται ἀπὸ τὴ διεύθυνση ποὺ δείχνει μὲ τὸ δάχτυλό του στὸ γράμμα. Ἡ στάση του εἶναι μετωπική, τὰ μάτια του βλέπουν ἴσια τὸ θεατὴ καὶ ἡ μεγαλόσωμη μορφή του γεμίζει ὅλο τὸ στενὸ χῶρο τοῦ πίνακα.

XIII. Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΖΕΗΝ ΣΕΎΜΟΥΡ (1536 — 26,3 × 18,7 ἑκ.). *Χάγη, Mauritshuis.* — Ἡ Τζέην Σέυμουρ, ποὺ καταγόταν ἀπὸ ἀριστοκρατικὴ οἰκογένεια τῆς ἐπαρχίας, ἔγινε ἡ τρίτη γυναίκα τοῦ Ἐρρίκου Η΄ καὶ πέθανε λεχώνα τὸ 1537. Πιθανὸν αὐτὸς ὁ πίνακας νὰ εἶχε γιὰ ταίρι του μιὰ προσωπογραφία τοῦ μονάρχη, χαμένη σήμερα. Τὸ φόρεμα εἶναι μεγαλόπρεπα κεντημένο.

XIV. Ο ΣΕΡ ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΣΑΟΥΘΓΟΥΕΛ (1536 — 47 × 38 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Αὐτὸ τὸ πρόσωπο, ποὺ ἦταν ἀπὸ τοὺς σπάνιους φίλους τοῦ βασιλιᾶ, εἶχε πάντα τὴν εὔνοια τοῦ μονάρχη, ποὺ τὸν ὅρισε καὶ ἐκτελεστὴ τῆς διαθήκης του. Τὸ πορτραῖτο προβάλλεται πάνω σὲ μιὰ λεία ἐπιφάνεια μὲ μιὰ ἐπίχρυση ἐπιγραφή, ὅπως συνήθιζε στὰ τελευταῖα του ἔργα ὁ ζωγράφος.

XV. Η ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΗΣ ΔΑΝΙΑΣ (1538 — 178 × 81 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ἡ ὁλόσωμη προσωπογραφία εἶναι σπάνια στὸν Χόλμπαϊν, ὅπως καὶ σ᾽ ὅλους τοὺς βόρειους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς. Τὸ μακρὺ πένθιμο φόρεμα δίνει στὴ νεαρὴ χήρα τοῦ δούκα τοῦ Μιλάνου μιὰ ἐπίσημη καὶ σχεδὸν αὐστηρὴ μεγαλοπρέπεια, ποὺ προαναγγέλλει τὸν Βὰν Ντάυκ.

XVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΔΟΥΑΡΔΟΥ ΣΤ΄ (1543 — διάμετρος 32,4 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο.* — Τὸ ἔργο τελείωσε λίγες ἑβδομάδες πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Χόλμπαϊν. Ἡ προσωπογραφία τοῦ γιοῦ τοῦ Ἐρρίκου Η΄ καὶ τῆς Τζέην Σέυμουρ ἔγινε ἴσως τὴν ἡμέρα τῶν γενεθλίων τοῦ πρίγκιπα, στὶς 13 Ὀκτωβρίου 1543, γιατὶ ἡ ἐπιγραφὴ ἀναφέρει ὅτι εἶναι ἕξι χρονῶν.

XVII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΒΟΝΙΦΑΤΙΟΥ ΑΜΕΡΜΠΑΧ (1519 — 28,5 × 27,5 ἑκ.). *Βασιλεία, Μουσεῖο Τέχνης.* — Ἡ ἀμεσότητα μὲ τὴν ὁποία ἔχει ἀποδοθῆ τὸ πρόσωπο μαρτυρεῖ τὴ συμπάθεια τοῦ ζωγράφου γιὰ τὸ νεαρὸ νομικό. Γιὸς τυπογράφου, ὁ Ἄμερμπαχ εἶχε κάνει ἀνθρωπιστικὲς σπουδὲς καὶ ἔγινε διδάκτωρ στὴ Βασιλεία. Ἡ προσωπογραφία του ἔγινε ὅταν ἦταν 24 χρονῶν.

IOANNES HOLPENIVS BA: SILEENSIS
SVI IPSIVS EFFIGIATOR
Æ: XLV.

III

IV

ANNO 1533
ÆTATIS . SVÆ . 39

X

XI

.X°. IVLII. ANNO.
.H. VIII. XXVIII°.
ETATIS SVÆ
ANNO XXXIII.

XV

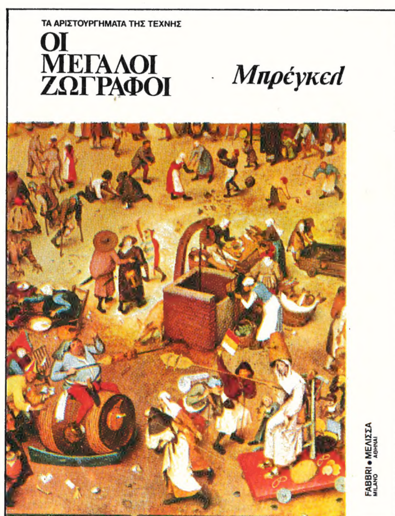
ÆTATIS
SVÆ · VI ·

Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ τὸν δεύτερο βιβλιοδετημένο τόμο ἀρχίζει στὶς 19 Ἰουνίου.

Ὁ τρίτος τόμος (τεύχη 31-45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ραφαήλ, τὸν Ντύρερ, τὸν Τισιανό, τὸν Βερονέζε, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α´ 17. Τζιόττο β´ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α´ 32. Ραφαὴλ β´ 33. Ντύρερ

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Νταβὶντ**
Τισιανὸς	**Ματὶς**
Χόλμπαϊν	**Πικάσσο**
Μπρέγκελ	**Μοντιλιάνι**
Ἐλ Γκρέκο	**Ντὲ Κίρικο**
Ρούμπενς	**Γύζης**
Βελάσκεθ	**Λύτρας**
Ρέμπραντ	**Βολανάκης**
Γκόγια	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ό
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β´ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ᾽ ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!